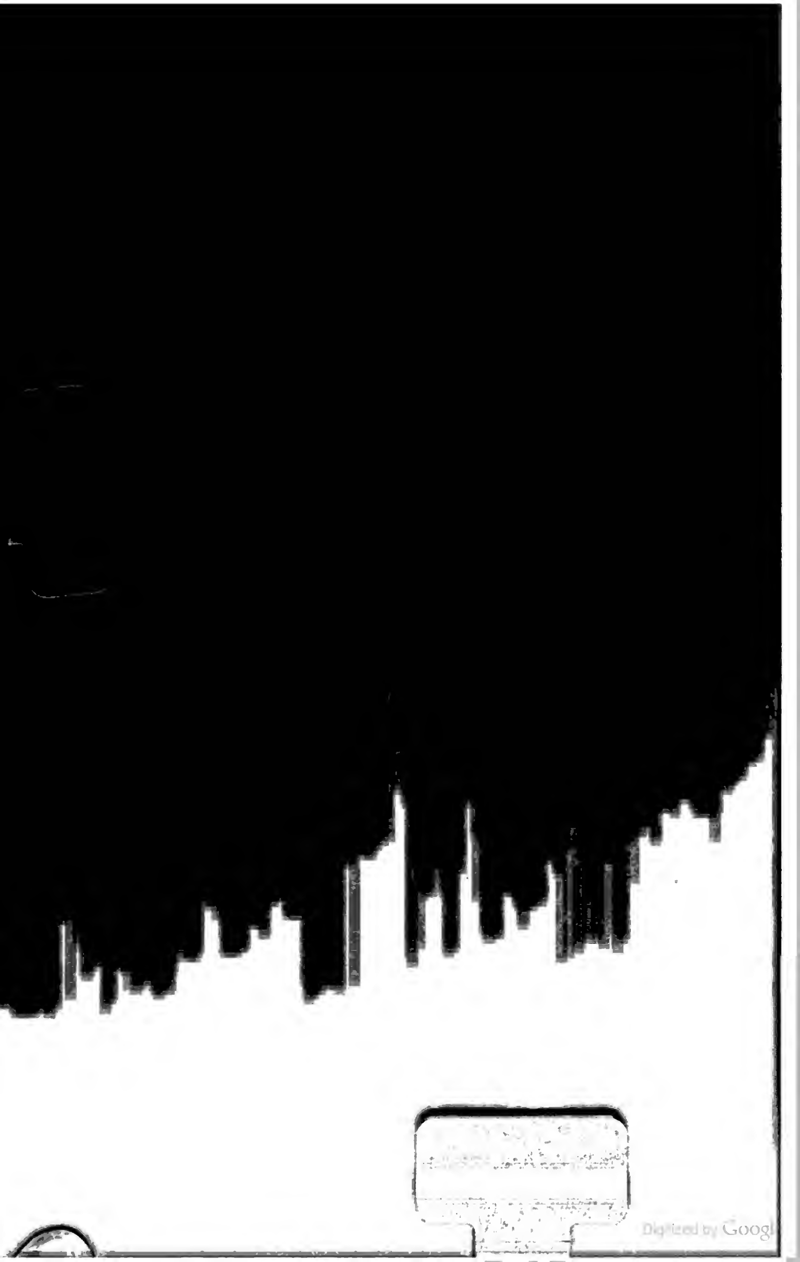
Ueber japanische Stichblaetter

Hermann Lueer



Ueber
japanische Stichblätter.

Inaugural-Dissertation

einer

hohen philosophischen Facultät der Universität
Heidelberg

zur

Erlangung der Doctorwürde

vorgelegt von

Hermann Lüer

aus Hannover.

Heidelberg 1897.

Druck von Friedrich Culemann in Hannover.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Ueber japanische Stichblätter.

Ueberblick.

Einführung.

Immer mehr verbreitet sich die Erkenntnis, dass nur durch ein unmittelbares Zurückgehen auf die Natur die Möglichkeit, eine neue Formenwelt zu erschliessen, gegeben ist.

Allein mit der Erkenntnis ist die schwierige Aufgabe nicht gelöst, und jede Erleichterung muss dankbar aufgenommen werden.

Das japanische Volk, dies Volk, bei dem, wie W. Crane sagt, der dekorative Sinn zum Volkscharakter gehört, vermag uns den Weg zu weisen. Es vermag uns zu zeigen, nicht allein, was alles in der Natur ornamental verwertbar ist, es ist auch imstande, uns Fingerzeige zu geben über die Art der Darstellung solcher Motive.

In England und Frankreich hat man, von früheren Spielereien abgesehen, schon vor fast 30 Jahren begonnen, den hohen Lehrwert der japanischen Meisterwerke zu erkennen und mit Eifer das Wesen dieses Volkes und seiner Kunst zu studieren.

Die Erfolge sind jedem bekannt, man beginnt sie auch bei uns auszunutzen. Wir schöpfen jedoch jetzt „aus zweiter Hand", wie viel prächtiger und origineller würde unsere künftige Zierkunst gedeihen, wenn auch unsere Künstler sich mit gleichem Ernste die eigenartigen Vorzüge der japanischen Kunst zu Nutze machen wollten.

Hervorragende Kenner jenes fernen Volkes haben uns mit seinem Geistes- und Kulturleben, wie mit den Einzelgebieten seines Kunstschaffens vertraut gemacht. Es seien nur die Verfasser genannt, deren Werke auch die Stichblätter behandeln:

Gonse, L'art japonais.
Audsley, The ornamental arts of Japan.
E. Hart, Lectures on jap. art work.
Huisch, Japan and its arts.
Bing, Japanischer Formenschatz.
J. Brinckmann, Führer durch das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

Doch bei allen diesen Veröffentlichungen tritt die rein formale, ästhetische Behandlung gegen die bisher noch näher liegende ethnographische, historische und erklärende zurück.

Es dürfte aber an der Zeit sein, gerade die formale Seite eines Kunstgebietes vom rein künstlerischen Standpunkte zu behandeln.

Dass gerade die Stichblätter gewählt wurden, hat einmal seinen Grund darin, dass sich bei kaum einem anderen Gebiet die Erfindung und das künstlerische Empfinden in solch anmutiger Weise zeigt, dann aber, weil eben dieser Vorzug der sich im ganzen immer gleich bleibenden Verzierungsfläche wegen leichter zu verstehen ist. Der Hauptgrund war aber der, dass kein anderes japanisches Kunstgebiet bei uns in ähnlich vollkommener Weise vertreten ist.

Bei dem beschränkten Umfange dieser Abhandlung ist es nur möglich, einzelne charakteristische Beispiele der aufgestellten Gruppen für das Ganze sprechen zu lassen. Die Eigenart der plastischen Behandlung und der Farbengebung konnte ebenfalls nicht, wie sie es verdiente, eingehender erörtert werden.

Die beigefügten Skizzen sind nach den Originalen und einige nach Publikationen vom Verfasser aufgenommen.

Die Kompositionsweise der Stichblattornamente.

Die geheiligte Bedeutung, welche das Schwert Jahrhunderte lang in Japan besass, lässt es erklärlich erscheinen, dass die besten Künstler ihrer Zeit ihr bestes Können dem Schmuck desselben widmeten.

Die Verzierungsweise des Stichblattes (japanisch: Tsuba), als des vornehmsten Schwertschmuckstückes, soll uns im folgenden beschäftigen.

Wir dürfen uns nicht auf den Standpunkt eines am Alten hängenden Japaners stellen, der jedes Erzeugnis der neueren Kunst verurteilt; objektiv mögen die Werke aller Zeiten gewürdigt werden, und vor allem soll der Nachweis versucht werden, dass Werke japanischer Stichblattkünstler den besten Werken unserer früheren Kunstperioden als gleichberechtigt an die Seite zu stellen sind, ja dass manche gute Lehre daraus zu ziehen ist.

Als zweckmässig erschien es, die Stichblattkunst als ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu behandeln, wie bei uns etwa eine Stilperiode.

Eine Berechtigung hierzu liegt wohl darin, dass die für uns in Betracht kommenden ästhetischen Grundsätze, nach welchen die Stichblattkünstler arbeiteten, im wesentlichen stets die gleichen geblieben sind, ja dass die gleichen Motive Jahrhunderte lang in gleicher Darstellung die Stichblattornamente bildeten. Es sind aber die späteren Bildungen nicht etwa als Fälschungen der älteren anzusehen, sondern durch ein bewusstes Weiterarbeiten im alten Sinne zu erklären.

Die weittragendsten Folgen für die Zierweise der Stichblätter hatte die im Laufe der Jahrhunderte verän-

derte Zweckauffassung derselben. Ursprünglich war die erste naturgemässe Forderung die möglichste Festigkeit. Die friedlichen Zeiten unter den Tokugawa — Shogunen liessen jedoch das Schwert mehr und mehr zu einem Prunkstück werden. Die Durchbrechungen der noch dazu in minder hartem Eisen hergestellten Stichblätter wurden reichlicher, ja in zunehmender Menge kamen oft allein weiche Metalle zur Verwendung.

Mit der grösseren Mannigfaltigkeit und der erleichterten Bearbeitung des Materials ging eine von der strengeren Auffassung abweichende Formbehandlung Hand in Hand. Im allgemeinen sind daher die konventionell ornamentierten Stichblätter als die älteren anzusehen, eine genaue Datierung in diesem Sinne ist jedoch auch aus dem vorher angeführten Grunde in den meisten Fällen nicht möglich.

Bevor eine künstlerische Würdigung einzelner Werke unseres Kunstgebietes versucht wird, sollen die den Stichblattkünstler im allgemeinen bei seinen Schöpfungen leitenden Gesichtspunkte hervorgehoben werden.

Allgemeine Charakteristik.

Das vornehmste Bestreben des Tsubakünstlers ist darauf gerichtet, Kunstformen zu schaffen im besten Sinne dieses Wortes.

Er vermag sehr wohl in unserem Sinne streng zu stilisieren, doch es ist nicht ein Fürschönerhalten, was ihn dazu treibt. Gewisse Rücksichten auf das Vorbild oder den Zweck des zu zierenden Gegenstandes können diese Art der Behandlung erforderlich machen.

Dem innersten Wesen der japanischen Kunst entsprechen vielmehr die freieren Darstellungen. Doch der edle Realismus dieser Bildungen hat nichts gemein mit einem unkünstlerischen Naturalismus. Nichts liegt dem Künstler ferner, als beliebige Naturausschnitte zu kopieren, vielmehr verwendet er bei der Darstellung von Naturformen die charakteristischen Eigentümlichkeiten, die ihm

bei der Beobachtung einer grossen Reihe von Einzelerscheinungen aufgefallen sind. Poetische Erfindung und Darstellungswahrheit finden wir aufs glücklichste bei ihm vereinigt.

Das uns am nebensächlichsten erscheinende Beiwerk, welches wir so oft auch bei den Stichblattornamenten finden, ist man leicht geneigt, als kleinliche Naturwiedergabe zu verurteilen. Es hat aber dem japanischen Meister der Zustand des Werdens und besonders der des Vergehens die gleiche Berechtigung, das Vorbild einer Kunstform zu sein, wie eine auf der Höhe ihrer Entwickelung stehende Erscheinung.

In den Fällen, wo wir Pflanzenarten mit vergilbten, zerfressenen oder zerknickten Blättern, oder mit anhaftenden Thautropfen dargestellt finden, war die Schönheit der herbstlichen Natur dem Künstler die Anregung zum Schaffen. Die scheinbar willkürliche Zuthat wird da zum charakteristischen Kennzeichen.

Der Naturauffassung entspricht die Formbildung im einzelnen, die wieder eine von der unsrigen abweichende Kompositionsart bedingt.

Eine architektonische Art der Gliederung kennt der japanische Meister nur in dem Sinne, wie wir auch in der Natur im einzelnen stets von einem architektonischen Aufbau sprechen müssen, insofern das malerisch Willkürliche doch nur scheinbar das Wesen eines Naturvorbildes bestimmt.

Die Grundsätze, nach welchen die Natur ihre Meisterwerke zusammenbaut, sind dem japanischen Künstler die massgebenden geworden. Daher ist die Regellosigkeit seiner Kompositionen auch nur eine scheinbare. Die, wie wir sehen werden, oft geometrisch geradezu nachweisbare Gesetzmässigkeit lässt er absichtlich nicht zu tage treten

Er ist bestrebt, den Schmuck in der Grössenabmessung und Linienführung, der plastischen Behandlung und Farbengebung dem Material, der Form und dem Zweck des zu zierenden Gebildes anzupassen.

Auch symmetrische Bildungen im engeren Sinne werden wir bei den Stichblattkompositionen nicht bemerken, wenn wir auch hier absehen von den Fällen, wo bestimmte, nicht künstlerische Rücksichten sie bedingen oder abendländischer Einfluss sie hervorrief.

Wenn wir aber berechtigt sind, das wohlthuende Zusammenklingen von Zierfläche und Schmuck in Zeichnung, Farbe und Modellierung als Massengleichgewicht zu bezeichnen, dann werden wir ein solches nie vermissen.

Den auch in unserer Kunst vielfach leitenden Gedanken, einer grossen ruhigen Fläche einen kleinen reich verzierten Raum als einzigen Schmuck entgegenzusetzen, macht auch der japanische Künstler mit Vorliebe seinen Schöpfungen zunutze, wenn auch in seiner Weise. Jedenfalls brachten die Stichblattkünstler mit vollem Bewusstsein Fläche und verhältnismässig kleinen, scheinbar willkürlich angeordneten Schmuck in Gegensatz. Immer ist die Verzierung derartig, dass wir unbewusst die Berechnung des Ornamentes für die ganze Fläche dem Künstler nachempfinden.

Selbst eine Eigenart japanischer Stichblattzierweise, die beim ersten Anblick sicher etwas Verletzendes für uns hat, widerspricht in der Art ihrer Anwendung nicht jedem Schönheitsgesetz. Gemeint ist das scheinbar ganz willkürliche Zerschneiden der Zeichnung durch den Rand, das Mittelschild oder die seitlich von diesem liegenden Schwertmesser- und Nadelöffnungen. Klar tritt auch bei Kompositionen dieser Art die alles bestimmende Rücksichtnahme auf die Form der Zierfläche hervor. Häufig bemerken wir, dass die durch den Rand zertrennte Zeichnung auf der Rückseite des Stichblattes weitergebildet ist, und bezeichnend ist es, dass dieses in feinfühliger Weise nur in den Fällen geschieht, wo es nicht dem Wesen des dargestellten Motivs widerspricht. Bei jedem Stichblatt, welches auf künstlerischen Wert überhaupt Anspruch erheben kann, müssen wir zugestehen, die Komposition ist in sich fertig, jede Aenderung würde ihre Wirkung zerstören. Handwerks- oder Kunstregeln, nach welchen

schematisch eine Form zu bilden oder ein Gegenstand zu verzieren sei, sind für die japanische Kunst nicht denkbar, das Feingefühl des Meisters ist stets das einzig Massgebliche.

Das besonders Bemerkenswerte der Art und Weise der Ausführung der Stichblattkompositionen mag im folgenden kurz hervorgehoben werden.

Der japanische Meister benutzt jede ihm für den gegebenen Fall brauchbar erscheinende Technik, ohne dabei dem Fehler zu verfallen, etwas in einem Material ausführen zu wollen, wozu nur ein anderes geeignet ist. Kleinliche Regeln, wie sie bei uns, aus dem früheren Zunftwesen hervorgegangen, bestehen, kennt der Japaner nicht.

Die Metalldurchbrechung verwendet er bald derart, dass die silhouettenartige Zeichnung im ausgeschnittenen Grunde, bald derart, dass die Zeichnung als ausgeschnittene Silhouette im festen Grunde steht, bald vereinigt er Teile in plastischer Behandlung auf der Fläche mit Teilen in ausgeschnittener Silhouette. Auch andere Kombinationen sind nicht selten.

Das Herstellungsmaterial der durchbrochenen Stichblätter ist in der Regel Eisen mit sparsamer Modellierung und Farbengebung, weil schon durch die Ausschnitte eine klare, kräftige Wirkung erzielt wird.

Bei den wenig oder gar nicht durchbrochenen Stichblättern bewundern wir die mannigfaltigsten plastischen Behandlungsweisen, den Reichtum der Farbengebung, wie auch die Trefflichkeit der einfachen Gravierung.

Ausser den von uns geübten Relieftechniken verwendet der japanische Künstler, sobald es irgend welche Rücksichten erwünscht machen, ein dem altägyptischen vergleichbares vertieftes Relief.

Der Kontur eines solchen Reliefs muss der gewünschten Höhe desselben entsprechend vertieft werden. Die Modellierung ist dem normalen Relief gleichartig, ist aber selbst bei äusserst flacher Behandlung des klar her-

vortretenden Konturs wegen von kräftiger dekorativer Wirkung.

Aeusserst reizvolle plastische Wirkungen versteht der Japaner ausserdem durch mannigfache Kombinationen zu erzielen. Bald ist es das glückliche Zusammenwirken des normalen Reliefs mit dem Versenkten, bald die Verbindung mit kleinen Durchbrechungen oder farbiger Tausia in der Fläche, bald ist es die geschickte Vereinigung plastisch erhöhter Teile mit ferner liegenden in zarter Gravierung, was das Feingefühl des schaffenden Meisters verrät.

Die reiche, dem Stichblattkünstler zu Gebote stehende Farbenskala dient ihm nur dazu, eine harmonische Wirkung zu erreichen. Die meisterlich geübten Techniken sind die Tauschierung und Plattierung für die Metalle. Nicht selten sind ganz oder teilweise emaillierte Stichblätter, auch eingesetzte Steine, Korallen, Perlmutter und anderes kommt zur Verwendung.

Eine besondere Hervorhebung verdient die eigenartig behandelte Gravierung. Nur technisch wie künstlerisch in gleicher Weise geschulten Künstlern kann es gelingen, ähnlich schöne Wirkungen mit gleich geringen Mitteln zu erzielen. Der japanische Künstler will nicht, wie wir es gewohnt sind, mit dem Stichel die Art der Federzeichnungen kopieren. Durch den Wechsel von breiter und scharfer Stichelführung vermag er Wirkungen zu erzielen, die einer flott hingeworfenen Pinselskizze vergleichbar sind.

Bei jeder Komposition tritt die malerische Wirkung in den Vordergrund. Auf malerische Effekte ist die Zeichnung, wie die plastische Behandlung, auf gleiche Wirkung die Farbengebung und schliesslich auch die Art der einfachen Gravierung berechnet.

Ornamentale Zierformen.

Es ist bisher versucht, die die Stichblattkunst im allgemeinen kennzeichnenden Eigenheiten in kurzem zu charakterisieren. Wie der japanische Meister die für ihn massgebenden Ziergrundsätze zu verwerten versteht, soll im folgenden gezeigt werden.

Es könnte eine Scheidung der aufgestellten Hauptgruppen, der ornamentalen und der bildartigen Zierformen, weil für unsere Ornamentbildungen nicht wohl anwendbar, auch für die japanischen ungerechtfertigt erscheinen.

Es fallen jedoch beim Betrachten der Stichblätter sofort solche auf, bei denen die Zierteile, der Umrisslinie folgend, eine möglichst gleichmässige Schmuckverteilung anstreben, und solche, deren Zierformen nur einen Teil der Fläche bedecken, scheinbar ohne Rücksichtnahme auf deren Gestalt.

Bei den Stichblättern, deren Schmuck sich der Randlinie anschmiegt, ist eine Anzahl auszusondern, deren Komposition von dieser Grenzlinie zerschnitten und über diese fortgesetzt zu denken ist. Bei der weit grösseren Menge findet die Komposition durch die äussere Umrisslinie einen klar hervortretenden Abschluss. Stichblattverzierungen dieser Art sind hier als „ornamentale“ bezeichnet. Eine Ausnahme von dieser Definition machen die Grundmuster und gewisse Wappenanordnungen.

Alle übrigen sind im Gegensatz hierzu wohl als bildartige Zierformen passend zu bezeichnen. Es zählen zu diesen also diejenigen Stichblattkompositionen, welche die Umrissformen nicht betonen, dieselben vielmehr schneiden oder nicht berühren.

Die ornamentalen Zierformen sind rein formaler Natur. Als Vorbilder dienen Einzelmotive oder Reihen gleichartiger, ausnahmsweise konventionelle Zusammenstellungen, die, zu einem Ganzen verschmolzen, wie Einzelmotive behandelt werden, deren Bedeutung hinter den zur Hauptsache gewordenen formalen Wert zurücktritt.

Bei den bildartigen Zierformen soll die Bedeutung des Dargestellten im Verein mit der formalen Darstellung das Wohlgefallen des Beschauers hervorrufen. Zur Verwendung kommen zusammengesetzte Motive seltener Einzelvorbilder, deren Bedeutung besonders hervorgehoben werden soll.

Die Naturauffassung ist im allgemeinen freier als bei den ornamentalen Formen.

Die ornamentale Umbildung der einzelnen Vorbildergruppen in Anpassung an den Zweck und das Ausführungsmaterial soll uns zunächst beschäftigen.

Ornamentale Pflanzenformen.

Die ornamentalen Pflanzenkompositionen zeichnen sich in der Regel durch eine Zweiteilung aus, in mehr oder minder symmetrischer Durchführung. Die Zierteile werden dabei häufig dadurch in Gegensatz gebracht, dass teils die durch Modellierung gekennzeichnete Ober-, teils die Unteransicht dargestellt wird. Es wird überhaupt eine mehr oder weniger kräftige plastische Formgebung einer ganz flachen Behandlung vorgezogen, doch ist stets die Art der Modellierung der strengeren oder freieren Linienführung entsprechend. Fast ausnahmslos sind die Stichblätter dieser Gruppe in durchbrochenem Eisen hergestellt, und immer handelt es sich bei den angeführten Beispielen, sobald nichts Anderes bemerkt, um Eisen als Herstellungsmaterial.

Die strenge ornamentale Umbildung der Pflanzenvorbilder ist derart, dass nur einzelne charakteristische Gattungseigentümlichkeiten betont werden, im einzelnen aber jede äusserliche Anlehnung an das Naturvorbild vermieden wird. Die Regel ist es bei dieser Darstellungsweise, dass die Zierformen innerhalb einer umfassenden Randlinie im ausgeschnittenen Grunde stehen. Selten ist das Ornament selbst ebenfalls durchbrochen, so dass nur eine durch die Hauptstruktur- und Umrisslinien gebildete

Zeichnung zurückbleibt, der kaum jemals ein besonderer Reiz abzugewinnen ist.

Von hervorragender ornamentaler Schönheit ist ein mit konventionell gezeichneten Pflanzenmotiven verziertes Stichblatt der Hamburger Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe.

Ranblüten (Cymbidium) waren das Vorbild des durch Abbildung Nr. 1 wiedergegebenen Stichblattes.



Abbild. 1.

Das eigenartig Unregelmässige der Blütenbildung jener Orchideenart ist charakteristisch zum Ausdruck gebracht. Bei der Bildung der einzelnen Blättchen leiteten den Künstler ausschliesslich ästhetische Rücksichten.

Die Meisterschaft des Künstlers zeigt sich besonders in der Anpassung der Komposition an den Zweck und das Material des Stichblattes. Die Lage und Führung der Blättchen erscheint durchaus zwanglos. Die Absicht des Meisters, trotz aller Durchbrechungen die möglichste Festigkeit zu wahren, tritt nie störend hervor. Schönheitsrücksichten allein scheinen beim Entwurf massgeblich gewesen zu sein.

2

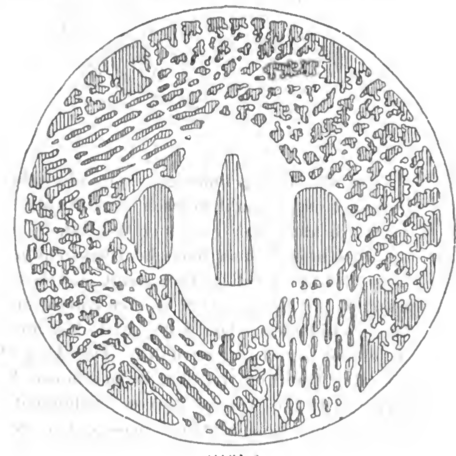
Das Ornament ist auf zwei schief zur Axe des Mittelfeldes stehende Gruppen verteilt, die sich in ihrer Bedeutung ausgleichen. Eigentliche Symmetrie ist nicht vorhanden, die Anordnung der Schmuckmotive zur Zierfläche ist durchaus verschieden, ohne dadurch die Harmonie des Ganzen und den Eindruck einer gleichmässig verzierten Fläche zu stören.

Die Ausführung ist silhouettenartig mit geringer, der strengen Zeichnung gemässer plastischer Behandlung.

Aehnliche Stichblattkompositionen sind nicht selten, häufig auch bei blattartigen Formen mit der erwähnten Gegenüberstellung in Ober- und Unteransicht.

Einige in mancher Hinsicht abweichende konventionell gezeichnete Tsubaornamente, deren Komposition sich ebenfalls durch reizvolle Anpassung an Zweck und Material auszeichnet, sollen im folgenden ihrer Eigenart wegen noch eingehender gewürdigt werden.

Bei dem Gonse, L'art japonais, entnommenen, durch Abbildung Nr. 2 veranschaulichten Stichblatte sind die als



Abbild. 2.

Vorbild benutzten Reisigbündel sehr geschickt als Flachornament behandelt. Die Anordnung der Ziermotive ist für das japanische Kunstempfinden sehr bezeichnend. Nicht Kopf und Fuss der Ziermotive berühren sich immer, wie es doch am nächstliegendsten war, sondern zwei derselben stossen mit den Unterteilen zusammen. Eine sonst leicht hervorgetretene Monotonie ist dadurch in glücklicher Weise vermieden. Eine gewisse Gesetzmässigkeit ist trotzdem gewahrt, die Zeichnung zerfällt in drei gleiche Teile. Es erscheint uns dieses allerdings selbstverständlich, dem japanischen Meister aber durchaus nicht, wie später gezeigt werden soll.

Seiner Klarheit in Zeichnung und Gliederung, wie seiner Festigkeit wegen, die grössere Durchbrechungen nach Möglichkeit vermeiden liess, verdient dieses Stichblatt besonderes Lob.

Ein im Studio (Bd. VII, Nr. 35) veröffentlichtes Stichblatt, welches die Abbildung Nr. 3 wiedergiebt, zeigt die Verwendung eines Ornamentes mit durchgehender Rankenlinie.



Abbild. 3.

Es ist eine mit dem Namen Karamikusa = Schlinggras (abgekürzt in Karakusa = chinesisches Gras) bezeichnete Zierform, die wohl auf chinesische Vorbilder zurückgeht. Für die unschöne Blattbildung ist bei diesem Ornamente deshalb der japanische Meister kaum verantwortlich zu machen, er folgte in der Zeichnung derselben nur dem Brauch. Die Anordnung der Blätter im

Stichblattschmuck ist geschickt, die gewünschte Festigkeit wird nirgends vermisst.

Besonders bemerkenswert ist aber die wenig gelungene Führung der Mittelranke, die nur zu deutlich beweist, dass der Künstler uns verletzende Härten nicht fühlte. Die notwendige Umgehung der vom Mittelschild seitlichen Messer- und Nadelöffnungen kann dieses nicht entschuldigen. Die Empfindung für die Schönheit der Wellen- und Schneckenlinie, die fast jedes unserer Ornamente durchziehen, und auf deren vollkommenste Zeichnung bei uns der allergrösste Wert gelegt wird, fehlt den Japanern völlig. Das Karakusa-Ornament beweist dieses, wo auch immer es verwandt wird. Stets ist es nur ein unorganisch aneinandergefügtes Rankenwerk, bei dem nach unserem Gefühl nicht der Schönheitszweck, sondern der des Flächefüllens an erster Stelle steht.

Von den zeichnerischen Mängeln abgesehen, ist die Komposition durch die wohlabgewogene Verteilung von Fläche und Durchbrechung, wie durch die plastische Behandlung (siehe Studio) von guter Wirkung.

Die wenigen Beispiele mögen genügen, die Art und Weise strenger Behandlung von Pflanzenmotiven zu kennzeichnen.

Von grösserem Interesse als die bisher betrachtete Ornamentgruppe sind im allgemeinen doch die freier aufgefassten Formbildungen.

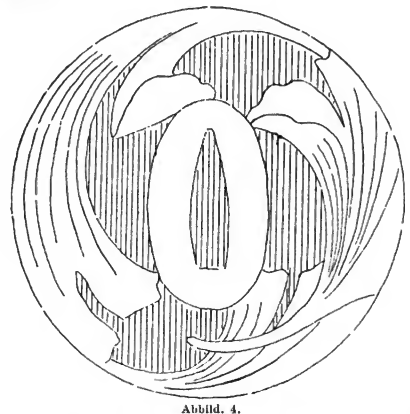
Die freier behandelten Zierformen suchen gewöhnlich die Gesamtheit der für ein Naturvorbild in einer bestimmten Entwicklungsstufe charakteristischen Merkmale wiederzugeben.

Selten bilden in ornamentaler Behandlung eine oder einzelne Blüten den alleinigen Stichblattschmuck. Blätter mit Blüten oder Früchten und ganze Pflanzen selbst mit der Wurzel werden bei dieser Art der Ornamentation Einzelteilen überhaupt vorgezogen.

Die Ausführungsart in stets plastisch behandeltem durchbrochenem Eisen bleibt die Regel, der schlichte ein-

schliessende Reif fällt meist fort, das Ornament selbst tritt an seine Stelle.

Abbildung Nr. 4 nach dem Originale der Hamburger Sammlung ist ein Beispiel, bei dem nur Blätter das Ziermotiv bilden.



Abbild. 4.

Blätter des Gingkobaumes, einer Nadelholzart, dienten als Vorbild. Abgefallene, welke Blätter hat der Meister charakteristisch dargestellt, die Zeichnung zeugt ebenso wie die flache plastische Behandlung von unmittelbarem Naturstudium. Die etwas gezwungene, der Kreisform entsprechende Faltung der Blätter am Rande wird kaum als störend empfunden, besonders in dem Falle nicht, wenn wir die Blätter über die Blattstengel gefaltet denken, wie es gewiss die Absicht des Künstlers war. Jedenfalls wird der Zusammenhang der Blätter erst durch diese Annahme verständlich.

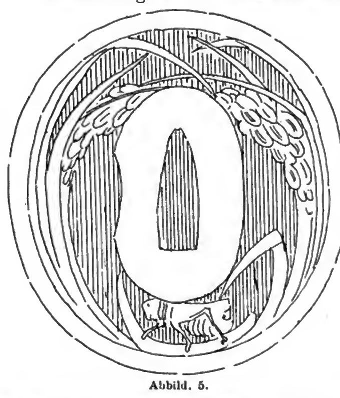
Die Rücksichtnahme auf die Festigkeit des Stichblattes ist unauffällig durchgeführt; ebenso scheinen die Faltungen im Innern rein künstlerischer Natur zu sein, ihr Zweck, die notwendigen Oeffnungen für Schwertmesser und Nadel zu erzielen, wird gar nicht bemerkt.

Die Hauptlinienführung ist auf beiden betonten Zierhälften völlig entsprechend, was von einem um so grösseren Geschick zeugt, da einem Blatt der einen Hälfte zwei auf der anderen gegenübergestellt sind.

Die in jeder Beziehung schlichte, ruhige, dem Material entsprechende Formgebung verleiht der Komposition im Verein mit der scheinbar willkürlichen und doch ästhetisch wie praktisch gleich zu rechtfertigenden Anordnung der Zierteile einen hohen künstlerischen Wert.

Die mannigfaltigste Gruppe der ornamentalen Pflanzenverzierungen ist die, bei welcher der ganze sichtbare, bisweilen auch der Wurzelteil als Vorbild diente.

Abbildung Nr. 5 veranschaulicht ein Stichblatt der Hamburger Sammlung, dessen Ziermotiv zwei Reispflanzen bilden.



Abbild. 5.

Ueberreife, schwer sich neigende Pflanzen mit einigen bereits geknickten Blättern sind vom Künstler im Ornament fein charakterisiert. Die echt künstlerische Ueberwindung der von Zweck und Material bedingten Einschränkungen ist auch hier hervorzuheben. Die in erster Linie praktische Anordnung eines jeden Pflanzenteiles, wie der unten eingeschobenen Grille aus Rücksichten auf die Festigkeit und die notwendigen Oeffnungen tritt nicht im geringsten aufdringlich hervor.

Offenbar beabsichtigt ist die Teilung der Komposition in gleichartige Hälften, mit Vermeidung der Symmetrie. Wohl ist die Anordnung auf beiden Seiten gleichartig, doch tritt einerseits die Fruchtähre, andererseits die Blatt-

bildung in den Vordergrund. Das ganze Ornament ist flach modelliert.

Das gleiche gilt in jeder Hinsicht von dem Irisstichblatt Abbildung Nr. 6, ebenfalls der Hamburger Sammlung angehörend.



Abbild. 6.

Auch hier sind schon dem Vergehen sich nähernde Pflanzen als Vorbilder gewählt. Die Bewegung jedes Blattes ist diesem Zustande entsprechend und in geschicktester Weise benutzt, um die Teile untereinander zu festigen.

Der Art des Vorbildes wie der Form des Stichblattes angepasst, sind hier die Kopfteile nicht verschlungen.

Allein künstlerische Rücksichten veranlassten wohl den Meister, die unteren Teile der Pflanzen in der Höhenlage zu versetzen. Er wollte einmal den Schein der Eintönigkeit, dann aber die einfach gerade Durchführung der verbindenden Wasserlinie vermeiden.

Aehnlich wie beim vorigen Beispiel ist auch hier einerseits die Blattentfaltung, andererseits die Blütenbildung mehr betont.

Die Durchführung ist auch hier mässig plastisch.

Ein Stichblatt der Hamburger Sammlung, bei welchem ein Chrysanthemum in das Rund des Stichblattes komponiert wurde, stellt die Abbildung Nr. 7 dar.



Abbild. 7.

In mässig freier Auffassung hat der Künstler die Pflanze in ihrer schönsten Entfaltung ornamental verwandt.

Der frische Schwung der Blütenblättchen, wie die gesunde, durch Zeichnung und Modellierung gekennzeichnete Entwickelung der Blätter können darüber nicht im Zweifel lassen.

Eine in der Längsrichtung durch das Mittelschild gelegte Linie teilt die Komposition in annähernd gleiche Hälften.

Aus der Lage der Blüte oberhalb des Mittelschildes ergiebt sich die Anordnung der übrigen Zierteile. Die seitlichen Blätter mussten gefaltet werden, damit sie sich der Form des Stichblattes anschmiegen konnten. Dadurch war ein einschliessender Randreif ausgeschlossen; der Pflanzenstengel selbst bildet ihn. Aus ihm hervor wachsen der Blütenstengel und die Blätter. Die Faltung der

Blätter über den Stengel erscheint besonders glaubwürdig. Etwas gezwungen ist die Lage des unteren Blattes, es hat den Zweck, eine kräftige Verbindung von Rand und Mittelschild herzustellen. Nicht besonders schön ist auch die Führung des Blütenstengels; es fällt dieses aber um so weniger auf, weil er im unteren Teile nicht frei liegt. Seine Lage erklärt sich besonders aus der notwendigen Umgehung der Schwertmesseröffnung.

Schön ist die Zeichnung der Blüte, auf ihr beruht der Hauptschmuckwert. In Anpassung an das Flachornament ist ihre Umbildung stärker, und ihre Zeichnung konventioneller als die der übrigen Teile, ihre Gestalt nähert sich mehr einem Blattfächer. Durch die Modellierung sind jedoch die Blättchen, teils als von oben, teils als von unten gesehen gekennzeichnet, was ja dem Wesen des Blattfächers widersprechen würde. Die Bewegung der Blättchen ist leicht und zwanglos, die Anlehnung an den Randreifen lässt die Notwendigkeit kaum erkennen. Die bei aller Zweckmässigkeit schöne Formgebung, wie die gleichmässige Verteilung des Schmuckes lassen die Komposition besonders wertvoll erscheinen.

In gleicher Weise, wie hier eine grossblumige Pflanze in die Stichblattform komponiert ist, finden sich Pflanzen mehr gestreckten Baues verwendet. Dieselben sind dann in der Regel zu zweien in „gleichem Sinne“ um die mittlere Stichblattfläche geführt, wie auseinander hervorwachsend; ein Vermittlungsglied, wie bei den Beispielen vorher wird dann unnötig. Neben Blättern und Blüten verwendet der Künstler als Hauptziermotive häufig Früchte, besonders gern lang gestreckte, auch knollig verdickte Wurzelstöcke mit ihrem Blattwerk.

Auch Baumgewächse sind oft Motive für ornamentale Stichblattkompositionen.

Abbildung Nr. 8 veranschaulicht ein Stichblatt der Hamburger Sammlung, dem ein Kiefernzweig das Vorbild war.

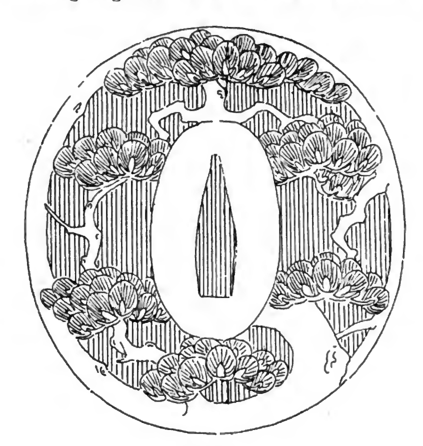
Die eckig verkrüppelte Zweigbildung der kleinen Kiefernart, die das Entzücken eines jeden Japaners ist,

war auch unser Meister bestrebt, mit möglichster Charakteristik wiederzugeben.

Vom praktischen Gesichtspunkte betrachtet, erfüllt die Komposition vorzüglich die an sie gestellten Anforderungen.

Die für Schwertmesser und Schwertnadel ausgesparten Oeffnungen erscheinen wie selbstverständlich, die Gliederung im Sinne der wünschenswerten Festigkeit ist durchaus unaufdringlich.

In ästhetischer Hinsicht ist die Komposition nicht minder mustergültig. Der aus der Mitte kommende, sich



Abbild. 8.

naturgemäss verjüngende Ast bildet die Stichblattform. Aus ihm hervor wachsen die kleinen, die Nadelbüschel tragenden Zweige. Den breiten horizontalen Schmuckgliedern ist die dem Mittelschild entsprechende gestreckte Umrissform des Stichblattes in feinfühliger Weise ausgleichend angepasst. Der Gegensatz der knorrigen Linienführung in den Zweigen zu den rundlichen, wohl in Rücksicht auf das Material etwas konventionell gezeichneten

Nadelbüscheln ist von guter Wirkung. Die gleichmässige Verteilung des Schmuckes lässt ebenfalls nichts zu wünschen.

Die wie alles übrige ein gründliches Naturstudium verratende plastische Behandlung (siehe Abbildung im Führer des Hamburger Museums) vervollständigt die in jeder Hinsicht treffliche Komposition zu einem echten Kunstwerk.

Die ornamentale Verwendung auch blütentragender Baumgewächse in ähnlicher Anordnung ist nicht selten.

Häufig tritt bei Motiven dieser Art die der Form des Stichblatts folgende Richtung des Ornamentes mehr hervor.

Tiervorbilder.

Die künstlerische Bedeutung der in vielleicht noch höherem Grade eigenartigen, nach Tiervorbildern entstandenen ornamentalen Stichblattkompositionen möge im folgenden eingehender gewürdigt werden.

Für die Naturauffassung der Tiervorbilder gilt das bereits bei den Pflanzenmotiven gesagte.

Die Behandlungsweise der Tiervorbilder hält im allgemeinen die Mitte zwischen eigentlich streng konventioneller und freier Darstellung, doch sind auch solche Beispiele nicht selten, die ohne weiteres die eine oder andere dieser Bezeichnungen verdienen.

War bei den mit Pflanzenmotiven „ornamental“ verzierten Stichblättern eine Zweiteilung auch bei den Einzeldarstellungen bevorzugt, lässt sich dasselbe nicht in gleichem Maasse von den mit Tiermotiven geschmückten sagen. Einzelvorbilder, in meist stark unsymmetrischer Zeichnung, wie Gruppen zu zweien, dreien oder mehreren in der Regel gleichartigen Motiven, finden wir in ziemlich gleichmässiger Verwendung.

Bei der künstlerischen Gestaltung der Tierformen tritt die schon vorher berührte japanische Kunstweise, die schattenbildartige Darstellung in ihrer vollen Eigenart hervor. Man findet häufiger das eigentliche Wesen der

Silhouette, das absolut flächenhafte gewahrt. Die in ausgeschnittenem Grunde stehen gebliebene Zeichnung bleibt völlig unmodelliert.

Durch die bereits bei den streng behandelten Pflanzenmotiven erwähnte Ausführungsweise, die in ausgeschnittenem Grunde stehende Silhouette nochmals zu durchbrechen, versteht der japanische Meister bei den Tiermotiven höchst interessante Wirkungen zu erzielen.

In ähnlicher Behandlungsweise kommt die ausgeschnittene Silhouette vor. Bei ihrer Verwendung bleiben in der Regel einzelne feste Stege des Grundes zurück, so dass die Ausführungsart wohl passend als Schablonentechnik zu bezeichnen ist.

Vorherrschend bleibt jedoch auch bei den Tierformen die plastische Durchführung vorwiegend in durchbrochenem Eisen.

Bei den ornamentalen Tierformen kommen niemals einzelne Teile zur Darstellung, häufig aber einzelne Tiere und eben so oft, wie bereits erwähnt, Zusammenstellungen von zwei, drei oder mehr. Es schien zweckmässig, in diesem Sinne Gruppen zu bilden und in jeder derselben den streng behandelten die freier gezeichneten Beispiele folgen zu lassen.

Bei Einzeldarstellungen von Tieren fällt entweder der Mittelpunkt des Körpers mit dem Stichblattmittelschild zusammen oder der Tierkörper schmiegt sich, das Mittelschild umgehend, dem Stichblattrande an.

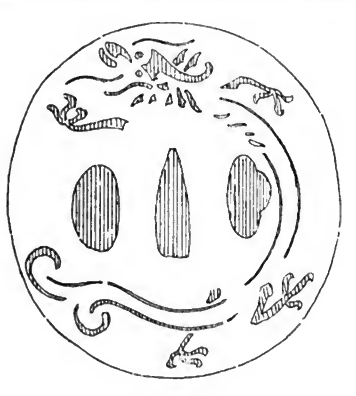
Einige Kompositionen dieser Art, welche möglichst eigenartig und für die Stichblattkunst besonders charakteristisch sind, mögen zunächst betrachtet werden.

Ein in jeder Hinsicht interessantes, im Studio (Bd. VII, Nr. 45) veröffentlichtes Stichblatt soll an der Hand der Abbildung Nr. 9 besprochen werden.

Kann bei einem Fabelwesen, wie bei dem hier dargestellten Regendrachen oder Amario von einem Naturvorbild nicht die Rede sein, ist doch das Bestreben des Meisters, Bildungen dieser Art durch die Wahrheit der

Bewegung glaubwürdig erscheinen zu lassen, auch hier deutlich genug.

Wohl ist bei der vorliegenden Komposition die Phantasie des an solche Ausführung nicht gewöhnten Beschauers ein wenig in Anspruch genommen, doch mühelos erkennt jeder die Absicht des Künstlers, ein vierbeiniges, glattes, wurmartiges Wesen mit kräftigem Kopf und geteiltem Schweif der Stichblattform einzupassen.



Abbild. 9.

Es ist auffallend, dass, der gewöhnlichen ornamentalen Zierweise entgegen, das Untier nicht völlig am Rande herumgeführt ist, doch spricht daraus gerade das Feingefühl des Künstlers.

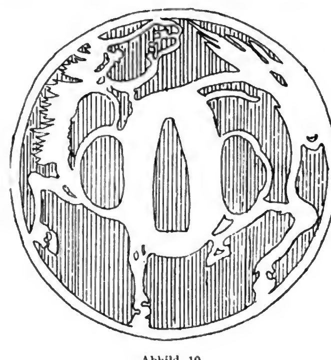
Eine auf der oberen und unteren Stichblatthälfte gleichartige Schmuckverteilung strebte er an, daraus erklärt sich sowohl die Anordnung wie die sonst nicht übliche, stark betonte Teilung des Schwanzendes und auch die Feinheit der den Leib begrenzenden Linien, die sonst seitlich zu schwer gewirkt haben würden.

Der leitende Gesichtspunkt, unter dem die Komposition überhaupt entstand, war nicht das Erzielen einer hervorragend dekorativen Wirkung, sondern vielmehr die Ueberwindung der grösstmöglichen technischen Schwierigkeiten, wie sie nur eine enge Durchbrechung einer kräftigen, besonders harten Eisenplatte mit sich bringt. In diesem Sinne betrachtet, ist auch für uns das besonders Bewunderungswürdige dieser Komposition die geistreiche Anpassung an eine bestimmte Ausführungsweise.

Minder streng behandelt, durch die eigenartige Verwendung der à jour-Technik auch besonders bemerkenswert ist das durch Abbildung Nr. 10 wiedergegebene, ebenfalls im „Studio" veröffentlichte Stichblatt.

Die Bewegungen des ungezäumten, sich frei bewegenden Pferdes hat sich der Künstler in geschickter Weise, ohne der Wahrheit Abbruch zu thun, zu nutze gemacht.

Die ungewöhnliche Schwierigkeit, ein solches Motiv einer bestimmten, noch dazu inmitten stark unterbrochenen Zierfläche einzupassen, ohne die Festigkeit zu sehr leiden zu lassen, ist einleuchtend. Trotzdem wirkt die Art der Massenverteilung nicht unbefriedigend, was wohl die Meisterschaft des Künstlers beweist. Die Auswahl der herausgeschnittenen und stehen gebliebenen Teile der Zeichnung ist sehr charakteristisch, gleichsam eine plastische Behandlung ersetzend.



Abbild. 10.

Bei der Beurteilung auch dieses Stichblattes muss vor allem darauf Rücksicht genommen werden, dass für seine Entstehung besonders die Ueberwindung ausserordentlicher technischer Schwierigkeiten massgebend war.

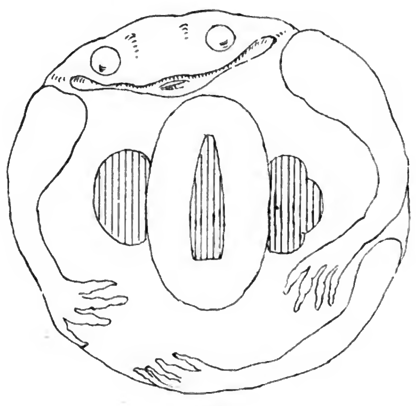
Das gleiche Motiv kommt in mannigfachen Variationen häufig zur Darstellung, bald, wie hier, in durchbrochener Silhouette, bald als plastisch behandelte Silhouette oder schablonenartig ausgeschnitten.

Eine originelle ornamentale Gestaltung eines Tiermotivs weist ein Stichblatt der Berliner Sammlung des

Gewerbe-Museums, welches die Abbildung Nr. 11 wiedergiebt, auf.

Als Vorbild diente ein dreibeiniger Frosch, der so gern dargestellte des Gamma Sennin.

Das wohlgenährte Geschöpf ist, gemächlich hockend, in Vorderansicht gedacht. Die Zeichnung ist höchst charak-



Abbild. 11.

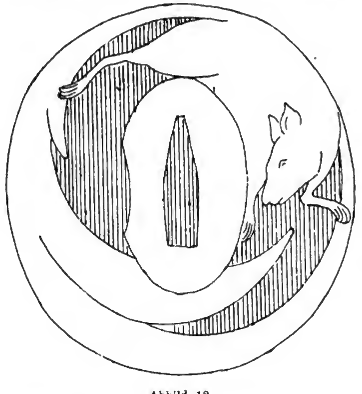
teristisch, aus jeder Linie spricht die komische Behaglichkeit.

Eine annähernde Symmetrie ist angestrebt, die Teilungslinie ist schief zum Zungenschlitz gerichtet. Die Darstellungsweise ist plastisch in ausnahmsweise bis auf die Nutzlöcher nicht durchbrochenem Eisen.

Die Abbildung Nr. 12 veranschaulicht ein der Hamburger Sammlung entnommenes Beispiel, bei welchem ein rundgelegter Tierkörper zugleich den Randreifen ersetzt.

Der Komposition diente ein Eichhörnchen mit langem Schweif als Vorbild. Die gewandte, leichtfüssige Natur dieses Tierchens ist auch hier in glücklicher Weise zum Ausdruck gebracht. Die eigenartige Gestaltung des Vor-

bildes ist geschickt, dem Stichblattzweck entsprechend, ornamental verwendet. Die Wirkung der Komposition als ein durchaus einheitliches Ganzes lässt auch die nicht einmal annäherungsweise vorhandene Symmetrie in keiner Weise vermissen. Es beruht dies wohl vorwiegend darauf, dass hier der Schmuck sich Selbstzweck zu sein scheint. Die Bewegung ist scheinbar so zwanglos, dass das Gefühl, einer Fläche zu dienen, völlig zurücktritt.



Abbild. 12.

Die Ausführung in durchbrochenem Eisen ist silhouettenartig, jedoch flach modelliert.

Bei der Verwendung zweier Tiermotive zum Stichblattornament ist eine mehr oder minder symmetrische Zweiteilung vorhanden, selten ist das Hauptgewicht der Zierformen auf eine Seite gelegt.

Eigentliche strenge Symmetrie finden wir nur bei der sogenannten Namban-Ware. Der Japaner bezeichnet damit ein Stichblattornament, bei dem zwei völlig entsprechend gebildete Drachen in der Richtung des Zungenschlitzes sich gegenüber stehen.

„Namban" heisst aber „Barbaren des Südens", und es sind wahrscheinlich die Holländer damit gemeint, bei denen die Japaner zuerst derartige Ornamentanordnungen sahen. Jedenfalls geht aus der Bezeichnung hervor, dass der Japaner sich des Fremdartigen dieser Zierweise bewusst ist.

Von Stichblättern dieser Art abgesehen, ist ein für diese Gruppe bezeichnendes Beispiel durch die nach dem Original im Kestner-Museum zu Hannover aufgenommene Skizze Abbildung Nr. 13 veranschaulicht.

Das Ziermotiv dieses Stichblattes sind zwei Shishi, das sind in chinesischer Weise streng gebildete löwenähnliche Fabeltiere.

Wenn dieses Beispiel in seiner etwas weichlichen Formgebung für die japanische Auffassung im einzelnen wenig charakteristisch ist, sehr bezeichnend ist es durch



Abbild. 13.

die Gruppierung der Tiere zu einander, wie zur Zierfläche für die Komposition zweier gedrungener Tiermotive überhaupt. Unserem Gefühl mehr entsprechend wäre es gewesen, wenn die Köpfe als Hauptzierteile von einer durch die Stichblattmitte gehenden Linie geschnitten würden. Ebenso würden wir es in einem ähnlichen Falle vermieden haben, das eine der Vorbilder in Seiten-, das andere in mehr Oberansicht darzustellen. Der japanische Meister scheint durchaus willkürlich verfahren zu sein, was um so

befremdender wäre, da es sich um eine konventionelle Formbildung handelt. Es ergiebt sich nun aber, wie aus der Skizze zu ersehen ist, dass einmal die Brustmitten als eigentliche vordere Begrenzungen der Körper, wie auch die Stellen der Schwanzansätze beider Tiere auf durch die Stichblattmitte gehenden Linien liegen, welche die Längsaxe des Mittelschildes unter dem gleichen Winkel schneiden.

Trotz dieser inneren Gesetzmässigkeit möchte man von einem gewissen Grade der Willkür sprechen. Allein, wenn wir berücksichtigen, dass die hier vom Meister gewählte Anordnung durchaus wahrheitsgemäss ist, können wir auch den letzten Tadel nicht aufrecht erhalten.

Der Meister wollte die dargestellten Tiere zu einander in Beziehung bringen. Jetzt liegt das eine Wesen am Boden, das andere springt darüber hinweg. Wäre aber dem einen der Tiere ein symmetrisch gebildetes gegenübergestellt, würde sofort der innere Zusammenhang gelöst und nur die tote Form geblieben sein.

Was bei jedem japanischen Meisterwerke nachweisbar wäre, dass Abwägung und Ueberlegung besondere Vorzüge des japanischen Kunstschaffens sind, tritt hier deutlich hervor.

Ein anderes Eisenstichblatt dieser Gruppe giebt die Abbildung Nr. 14 nach der Veröffentlichung in Bing, Japanischer Formenschatz, wieder.

Der Künstler hat seine Aufgabe, zwei fliegende Kraniche silhouettenartig „ohne Grund" dem Rund des Stichblattes zweckentsprechend einzupassen, mit Feingefühl gelöst.

Die Zeichnung ist einigermassen streng und demgemäss die plastische Durchbildung.

Die Komposition zerfällt in gleichwertige Hälften, die Teilungslinie steht normal zum Zungenschlitz, sie erscheint jedoch durch die Richtung der Vögel schief gestellt. Die annähernd vorhandene Symmetrie der Silhouetten ist durch die verschiedene Hals- und Schnabelbewegung absichtlich zerstört, jedoch in nicht willkürlicher Weise.

Wie aus der Abbildung zu ersehen ist, liegen die Schnabelspitzen auf einer die Stichblattmitte schneidenden Linie.

Was konnte aber den Meister veranlassen, durch die Darstellung in Ober- und Unteransicht eine offene Unsymmetrie zu erzielen, wenn auch ohne der Schmuckverteilung zu schaden.

Es waren nicht willkürlich malerische Rücksichten, welche dem Meister diese Anordnung wünschenswert er-



Abbild. 14.

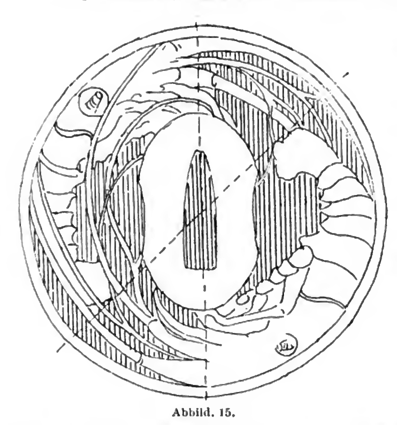
scheinen liessen, vielmehr wollte er der Rücksicht auf die lebensvolle Zusammengehörigkeit genügen, ähnlich wie beim vorigen Beispiel. Würden beide Tiere von oben oder beide von unten gesehen sein, wäre die innere Beziehung gelöst. Jetzt ist die Bewegung im „gleichen Sinne", dann wäre sie entgegengesetzt. Die Zeichnung ist höchst lebensvoll und erscheint durchaus zwanglos. Geschickt ist die Schwierigkeit der Einpassung in die Stichblattform, geschickt die Rücksichtnahme auf Schwertmesser- und Nadelöffnungen, wie auch auf die Festigkeit überwunden.

Ein in Gonse, L'art japonais Bd. II veröffentlichtes Stichblatt von besonderer Schönheit giebt die Abbildung Nr. 15 wieder.

Das in durchbrochenem Eisen plastisch durchgeführte Ornament zeugt von intimsten Naturstudium und von hoher Meisterschaft, ein gegebenes Vorbild einer gegebenen Form und dem Herstellungsmaterial entsprechend ornamental zu verwenden.

Die Komposition zerfällt wiederum in gleichwertige Hälften, die Verbindungslinie der beiden Schwanzenden schneidet die Mitte des Stichblattes.

Der Künstler hat das Ornament einem einschliessenden Reifen eingepasst, obschon die Vorbilder besonders geeignet scheinen, einen solchen unnötig zu machen. Er wollte sich offenbar das schöne Spiel der Linien, was nur durch die innere Lage der Fühler zu erreichen war, nicht entgehen lassen. Die Fühleranordnung gab zugleich Gelegenheit, in unauffälliger Weise die Motive in verschiedener Grösse, also ein Langustenpaar, darzustellen, wodurch auch die malerische Wirkung gesteigert wurde.



Abbild. 15.

Trotz der Ungleichheit liegen auch die Fühleransätze auf einer die Stichblattmitte schneidenden Linie, die mit der Längsaxe des Mittelschildes zusammenfällt. Unserem Gefühl würde es wohl mehr entsprochen haben, wenn beiderseits die Fühler über den Körpern angeordnet wären.

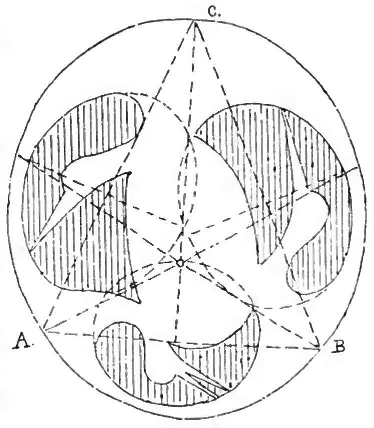
Auch hier wollte der Künstler die eine der Langusten als die oben liegende kennzeichnen.

Die Bewegung ist in allen Teilen zwanglos, es tritt weder die Rücksichtnahme auf den möglichst festen Zusammenhang, wie auf die Oeffnungen für Schwertmesser und Schwertnadel störend hervor, nur ästhetische Rücksichten scheinen den Meister geleitet zu haben.

Es sind nun noch solche Stichblätter zu betrachten, bei welchen drei oder mehr Tiervorbilder zur ornamentalen Darstellung Verwendung gefunden haben.

Bei den besten Beispielen dieser Art sind wohl Vögel vorbildlich gewesen. Im freien Fluge sind sie, wie überhaupt, hier in grösserer Anzahl nebeneinander ein besonders dankbares Motiv.

Ein in seiner Komposition höchst interessantes Eisenstichblatt wird durch die Skizze Nr. 16 nach dem der Sammlung Pächter - Berlin angehörigen Original dargestellt. Das Ornament dieses Beispiels besteht aus drei als Silhouetten „ohne Grund" dargestellten Kranichen. Die Wiedergabe ist sehr abgekürzt ohne jede Modellierung, doch ist auch hier bei äusserst konventioneller Behandlung und möglichst zweckmässiger Anordnung die höchst lebenswahre Bewegung bewundernswert.



Abbild. 16.

Die Komposition zerfällt in drei Teile von verschiedener Grösse, am kleinsten der bei A, etwas grösser der bei B, am grössten der bei C.

Wenn wohl die Ungleichheit nicht störend auffällt, scheint doch gerade in diesem Falle eine Regelmässigkeit am nächsten liegend.

Doch wie aus den in der Skizze eingezeichneten Linien zu ersehen ist, war sich auch der japanische Künstler des nötigen Grades der einzuhaltenden Gesetzmässigkeit voll bewusst, nur liess er dieses seinem malerischen Empfinden gemäss nicht offen zu tage treten.

Die vorhandene Gesetzmässigkeit ist sehr einfacher, aber auch sehr eigenartiger Natur. Die in diesem Falle nächstliegende geometrische Construction, drei Strahlen von gleichen Winkelabständen, liegt zu grunde. Die Unregelmässigkeit wurde durch eine geringe Verschiebung des Strahlenmittelpunktes erzielt. Von diesem, allerdings nur nach malerischen Rücksichten gewählten Punkte ging die Anordnung in allen Teilen aus. Auch die Hauptkurven stehen, wie aus der Rekonstruktion ersichtlich ist, mit den Strahlen und ihrem Kreuzungspunkte in innigem Zusammenhange. Die ganze Komposition wird dadurch zwar mit einer geometrischen Spielerei, wie sie die japanische Kunst überhaupt liebt, sehr verwandt. Der Wert des kleinen Kunstwerkes dürfte darunter aber kaum leiden, denn einem nicht gründlich vor der Natur geschulten Meister möchte eine solche „Spielerei“ doch schwerlich gelingen.

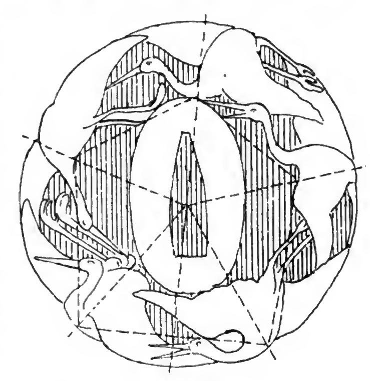
Ein Stichblatt, bei welchem das Ziermotiv ebenfalls Kraniche waren, giebt die Abbildung Nr. 17 wieder, nach der Veröffentlichung im Studio Bd. VII, Nr. 35.

Die in durchbrochenem Eisen silhouettenartig, jedoch mit durchgehender plastischer Behandlung ausgeführte Komposition zeugt von einer minder strengen Naturauffassung. Die schnelle Flugbewegung mit allen für den Kranich charakteristischen Eigentümlichkeiten ist lebendig zum Ausdruck gebracht. Die höchst glaubwürdige Darstellungsweise lässt uns das mühevolle Ersinnen, die ausserordentlichen Schwierigkeiten in der Anpassung an den Schutzzweck wie an Stichblattform und Material nicht zum Bewusstsein kommen. Fünf in scheinbar völliger Regellosigkeit durcheinander stürmende Kraniche hat der

Künstler derart ornamental zur Darstellung gebracht, dass sie zugleich den Randreifen ersetzen.

Wie bisher in ähnlichen Fällen verstand es der Meister, auch hier trotz der grösseren Anzahl der Ziermotive eine mehr malerisch freie Gestaltung im einzelnen, wie eine scheinbare Willkür in der Anordnung des Ganzen mit einer fein empfundenen inneren Gesetzmässigkeit zu vereinigen.

Auch hier sieht man wieder, dass es die erste Sorge des japanischen Meisters ist, den naturgemässen Zusammenhang nicht willkürlich zu zerreissen. Die Bewegungsrichtung aller Kraniche ist von rechts nach links. Doch diese Gesetzmässigkeit genügte dem Künstler nicht.



Abbild. 17.

Wie auf der Skizze angedeutet, liegen auch die Brüste aller Vögel auf durch die Stichblattmitte gehenden, unter gleichen Winkeln sich schneidenden Strahlen, ausserdem auf den Ecken eines Fünfecks, welches durch den, dem Stichblattmittelschild etwa entsprechend gerichteten Strahl in symmetrische Hälften geteilt wird. Diese verborgene Regelmässigkeit, im Verein mit der lebensvollen Zeichnung, ist es hier, wie bei so vielen japanischen Kunstwerken, worauf vor allem ihre Schönheit beruht.

Es liesse sich die Reihe der Beispiele auch mit einer noch grösseren Anzahl aneinander gereihter Motive leicht vermehren, immer wird sich bei ihnen eine Gesetzmässigkeit nachweisen lassen, von einem äusserlichen Schematismus aber wird nie die Rede sein können.

Wappen.

Eine vielleicht noch grössere Rolle als bei uns spielen in Japan die Familienabzeichen; es ist natürlich, dass auch sie bei der Verzierung der Stichblätter nicht unberücksichtigt bleiben konnten.

Wenn schon der künstlerische Wert dieser heraldischen Formen an sich nicht in dem Masse bedeutend ist, wie bei den bisher betrachteten Ziergruppen, weil die Individualität der Künstler bei ihrer Bildung durchaus zurücktritt, so sind doch die Darstellungsweise und bei grösserer Anzahl auch die Gruppierung in ihrer Anpassung an Material und Form der Stichblätter nicht ohne Interesse.

Die Wappen sind entweder auf Natur- und Gerätformen oder geometrische Figuren zurückführbar. Für uns sind sie besonders dadurch von Interesse, dass der Japaner bei ihnen an der streng-symmetrischen Darstellung nicht nur nicht Anstoss nimmt, sondern sie im allgemeinen für geboten erachtet.

Als Stichblattverzierungen kommen die Wappen entweder einzeln mit oder ohne einschliessenden Reif zur Verwendung. Oder sie werden auf einer bald gemusterten, bald auch auf einer ganz schlichten Grundplatte als einziger Schmuck zu zweien symmetrisch gegenübergestellt.

Schliesslich sind unsymmetrische Zusammenstellungen von 3, 4 oder 5 vorwiegend verschiedenen Wappen beliebt. Bei noch grösserer Anzahl wird eine regelmässige, dem Stichblattrande entsprechende Anordnung wieder Regel.

In allen diesen Fällen ist die Ausführungsart der Wappen von grösster Mannigfaltigkeit, bald als Silhouette „ohne Grund“, bald schablonenartig, bald plastisch oder in nicht erhabener farbiger Tausia auf undurchbrochenem Grunde. Nur einige gute Wappenstichblätter, bei deren Auswahl die Vorbilder und die Ausführungsart massgebend waren, mögen im folgenden betrachtet werden.

Das Original der Abbildung Nr. 18 gehört der Hamburger Sammlung an. Das Ornament ist ein Glycinenwappen.

Eine Blütentraube der Glycine (Wistaria sinensis) war das Naturvorbild. Die Anordnung ist die bei diesen Wappen übliche, derart, dass zwei symmetrisch rundgelegte Trauben sich an den Spitzen berühren.



Abbild. 18.

Die Darstellungsweise im Metall ist sehr glücklich. Die konventionell gezeichnete Silhouette der Blüten ist ausgeschnitten, die Traubenaxe und eine Andeutung des Blütenkelches im festen Grunde stehen geblieben. Die Wirkungsweise ist bei höchster Schlichtheit äusserst plastisch.

Ein der Sammlung Pächter-Berlin angehöriges, von einem Kranichwappen gebildetes Stichblatt veranschaulicht die Abbildung Nr. 19.

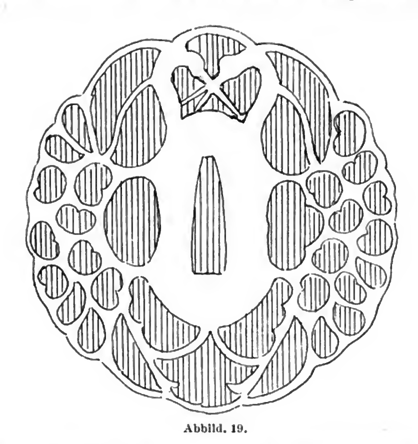
Von einer Naturauffassung kann bei diesem Beispiel kaum noch die Rede sein. Es muss jedoch hier, wie bei so manchen Wappenbildungen die Absicht der Erfinder berücksichtigt werden.

Die dem Japaner in unserem Sinne durchaus fremde Groteskenbildung tritt bei Darstellungen dieser Art, wenn auch für unser Auge meist kaum wahrnehmbar, zu tage. Der japanische Wappenzeichner war besonders oft bei Kranichwappen bestrebt, neben der Darstellung dieses Vogels zugleich den Eindruck einer Crysanthemumblüte, oder, wie dem Anschein nach auch bei unserem Beispiel,

die Vorstellung einer knorrigen Kiefer mit runden Nadelbüscheln zu erwecken.

Die Zeichnung ist symmetrisch mit kleinen unmerklichen Abweichungen im Innern, die zum Teil in der verschiedenen Gestalt der Schwertmesser- und Nadellöcher begründet sind.

Dem Eisen als Herstellungsmaterial, wie dem Zweck des Stichblattes ist die flächenhafte Wappenkomposition

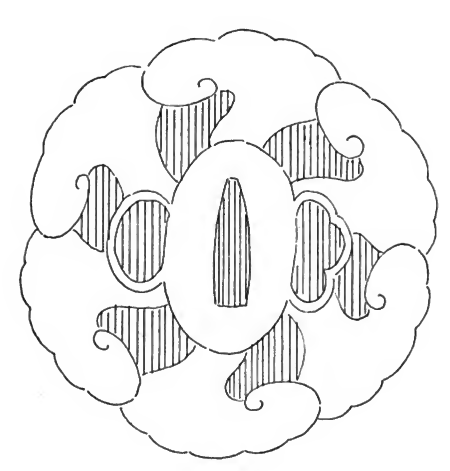


Abbild. 19.

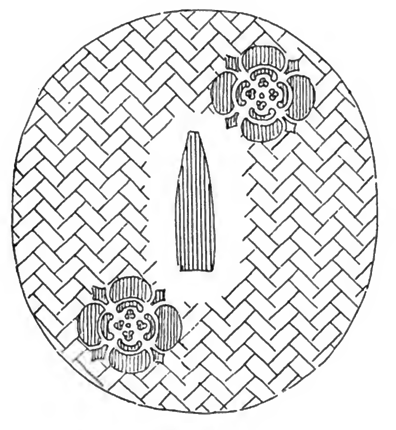
jedenfalls glücklich angepasst und etwa als geometrisches Muster gedacht, ist sie in ihrem Linienspiel und Durchbrechungen von guter Wirkung.

Das durch Abbildung Nr. 20 wiedergegebene Eisen-Stichblatt gehört der Hamburger Sammlung an. Das Ornament ist ein sechsteiliges Wolkenwappen. Bemerkenswert ist die eigenartige Verwendung des Motivs und die den weichlichen Formen entsprechende geringe plastische Behandlung.

Schliesslich mag noch ein Eisen-Stichblatt dieser Gruppe betrachtet werden, bei welchem zwei gleiche symmetrisch gestellte Ken-mokko-Wappen auf Geflechtmuster-



Abbild. 20.



Abbild. 21.

grunde das Ornament bilden. Das Original, nach welchem die Abbildung Nr. 21 aufgenommen wurde, befindet sich ebenfalls in der Hamburger Sammlung.

Der Hauptform des Wappens liegt ein Durchschnitt der Mokkofrucht zu grunde, die zwischen den sichelförmigen eingefügten eckigen Wappenteilchen sind typische Formen für das geheiligte Schwert (Ken) der japanischen Kaiser.

Die Grössenabmessung wie die schablonenartige Ausführung ist von guter Wirkung.

Anziehend wird das Stichblatt aber vor allem durch die sogenannte Higaki-Musterung des Grundes.

Der Gegensatz der kleinen Rechtecke zur Stichblattform, wie zu den rundlichen Wappen wird kaum unabsichtlich sein, ebenso die Grösse der Musterung und die äusserst flache Modellierung.

Auszusetzen ist an dem Stichblatte das Fehlen eines Randreifens, das unvermittelte Aufhören eines solchen Geflechtmusters widerspricht unserem Gefühl.

Geräte und Gegenstände verschiedener Art.

Einer grossen Menge von ornamental behandelten Stichblattverzierungen liegen dem Alltagsleben entnommene Motive zu grunde.

Ueber die Auswahl der Motive gilt hier die im allgemeinen für Stichblattverzierungen massgebliche Regel, dass Gegenstände, welche Beziehungen haben zu den als unfrei angesehenen Klassen der Handwerker, Künstler und Kaufleute, nicht dargestellt werden.

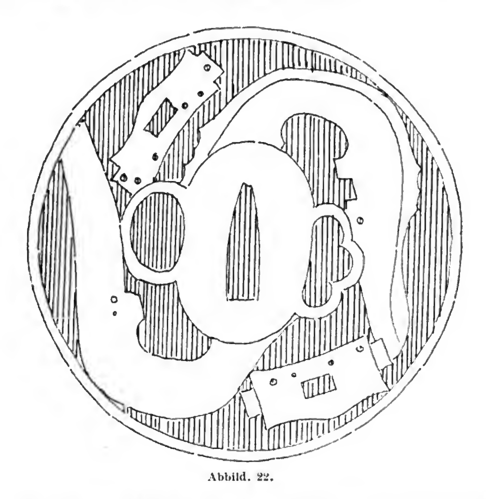
Bei Aneinanderreihung mehrerer Motive kommen auch hier in der Regel nur gleichartige zur Darstellung, seltener verschiedene, die dann ihrem Wesen nach verwandt sind.

Das Ausführungsmaterial ist wie bisher fast ausnahmslos durchbrochenes, meist plastisch behandeltes Eisen.

Nur wenige Beispiele sollen betrachtet werden, die der verwendeten Vorbilder, wie der Eigenart wegen, in

welcher sie zur Darstellung gebracht sind, des Hervorhebens wert sind.

Die Abbildung Nr. 22 ist nach dem Original der Sammlung Pächter-Berlin aufgenommen.



Abbild. 22.

In den Randreifen dieses Stichblattes sind verschiedene Sattelteile in annähernd symmetrischer Zeichnung komponiert.

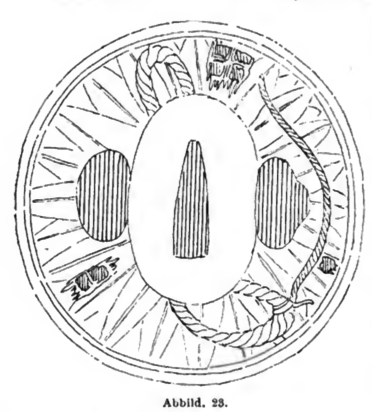
Eigenartig ist dabei vor allem, etwas ornamental in seinen auseinander genommenen Teilen darzustellen. Die noch fehlenden Teile hinzu und das Ganze zusammengesetzt zu denken, ist dem Beschauer überlassen.

Das silhouettenartige Ornament ist wenig plastisch behandelt.

Das durch die Abbildung Nr. 23 wiedergegebene Stichblatt gehört der Hamburger Sammlung an.

Das die ganze Stichblattfläche füllende Ziermotiv ist ein Strohhut in Untersicht.

Ein dem malerischen Empfinden genügender abgetragener und durchlöcherter Hut eines Bauern schwebte unserem Meister vor.



Abbild. 23.

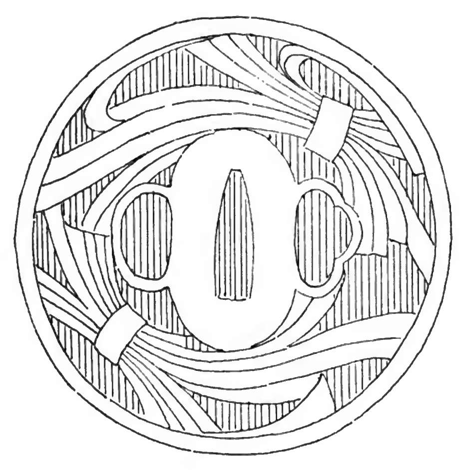
So einfach und naiv das Motiv ist und so wenig von einer bemerkenswerten Kompositionsleistung geredet werden kann, die Art der Anordnung der Einzelheiten, wie die plastische Behandlung sind dem Zweck und Material des Stichblattes verständnisvoll angepasst und verraten die Hand des Künstlers.

Dass der japanische Künstler sich selbst getraut, ein uns lächerlich erscheinendes Motiv, wie ein Bund Papierstreifen künstlerisch zu verwerten, beweist ein Stichblatt der Sammlung Pächter-Berlin, nach welchem die Abbildung Nr. 24 aufgenommen wurde.

Eine Erklärung liegt in der Bedeutung des Dargestellten. Es war in früheren Zeiten der Brauch, bei Uebersendung von Geschenken glückbedeutende Fleischstreifen der Awabimuschel beizufügen. Später kamen der Einfachheit wegen die hier dargestellten Papierbündel in gleichem Sinne zur Verwendung.

Doch wird auch bei diesem Beispiel weniger das Motiv an sich, als vielmehr das Bestreben, für etwas Unbedeutendes eine künstlerische Ausdrucksform zu finden, dem Künstler leitend gewesen sein.

Die Anordnung ist so einfach und ungesucht wie möglich, zweiteilig, in den Hauptlinien annähernd symmetrisch. Die Einzelstreifen sind durch geringe Modellierung



Abbild. 24.

hervorgehoben. Die Komposition ist durchaus stilvoll; eine befriedigendere, dem Zweck und Material entsprechendere Anpassung eines solchen Motivs ist kaum denkbar.

Grundmuster.

Eine Art der Zierweise, deren Schmuckwert man bei uns nicht völlig zu würdigen und zu benutzen versteht, sind die Grundmuster.

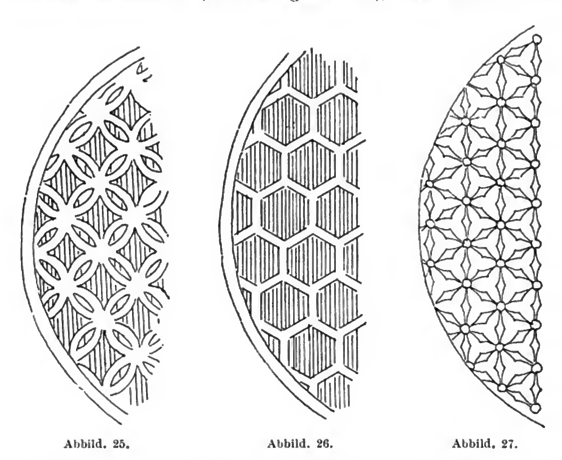
Es sind dieses Ornamente, welche durch die rhytmische Aneinanderreihung derselben Zierformen entstehen und eine Fläche von unbestimmter Form und Grösse (ganz oder auch nur teilweis) zu füllen vermögen.

Jedes Motiv kann als Grundmuster ausgebildet werden.

Es kommen dem Anschein nach bei den Tsubas nur geometrische Grundmuster vor, und solche, die nach Geflechten entstanden sind, nicht auch solche, bei denen Naturformen vorbildlich waren.

Dass auch die geometrischen Muster, wie aus der japanischen Benennung hervorgeht, oft auf Naturvorbilder zurückgeführt werden, ist bezeichnend für die Kunstauffassung des Volkes.

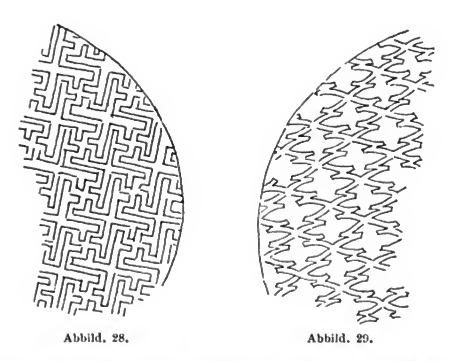
Die vorwiegend verwendeten geometrischen Muster sind das Kreismuster (Abbildung Nr. 25), das Sechseck- oder Schildkrötenmuster (Abbildung Nr. 26), das Stern- oder



Abbild. 25. Abbild. 26. Abbild. 27.

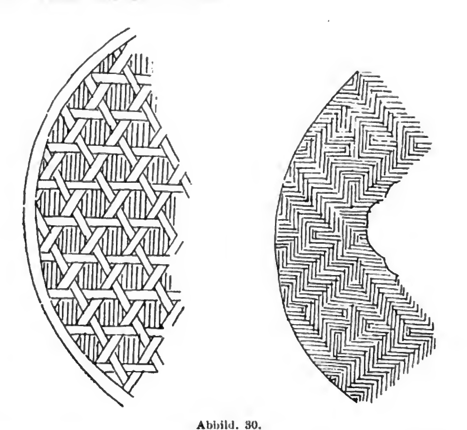
Hanfblättermuster (Abbildung Nr. 27), das Hakenkreuz- oder Manjimuster (Abbildung Nr. 28), für welches das glückbedeutende chinesische Zahlzeichen für 10 000 das Motiv sein soll, und das Fichtenrindenmuster (Abbildung Nr. 29), welches auch der Struktur der Fichtenrinde, einem sehr beliebten dekorativen Motive, durchaus nicht unähnlich ist.

Es kommen diese Muster in den mannigfaltigsten Formänderungen bald flach farbig tauschiert vor, bald heben sie sich von dem wenig vertieften Grunde plastisch ab, am liebsten aber wendet auch hier der Stichblattkünstler die Durchbrechung an.



Abbild. 28. Abbild. 29.

Die Geflechtmuster (Abbildung Nr. 30) sind in der Regel flach modelliert, enge, gewebeartige Muster nicht, die übrigen, Kagome (Kago = Korb, me = Auge) benannten stets durchbrochen.



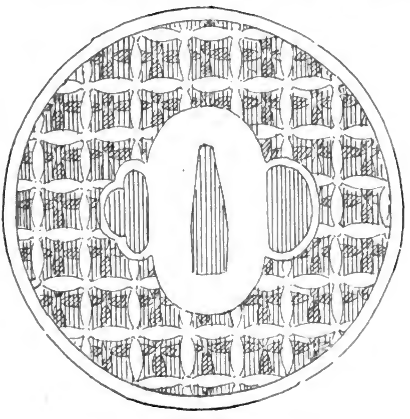
Abbild. 30.

Ein Beispiel höchst eigenartiger Verwendung des Kreis- oder Shippomusters, welches der Hamburger

Sammlung angehört, mag noch besonders hervorgehoben werden.

Wie die Abbildung Nr. 31 zeigt, hat der Meister zwei ganz gleiche Muster übereinander verschoben dargestellt. Das an sich im Verhältnis zum Stichblatt reichlich gross bemessene Muster wirkt durch diese Art der Ausführung sehr befriedigend.

Hier nicht in Betracht kommt es bei diesem Stichblatt, dass es dem Meister vor allem daran lag, ein Wunder



Abbild. 31.

der Technik zu schaffen. Das Stichblatt ist in Eisen aus einem Stück gearbeitet, die beiden Muster liegen aber wie ausgeschnittene Blechplatten übereinander und werden nur durch Randreifen und Mittelschild in ihrer Lage zu einander erhalten.

Die Grundmuster bilden nicht immer den einzigen Schmuck des Stichblattes. Wie wir bereits bei einem Wappenstichblatt sahen, werden sie häufig mit anderen als Hauptzierformen gekennzeichneten Schmuckteilen mehr zur Einrahmung dieser verwendet.

Nicht selten bedecken auch die Grundmuster nur einzelne völlig unregelmässig gestaltete Teile der Stichblattfläche. Hier, wie bei den Tsubaornamenten dieser Art überhaupt, beruht der künstlerische Wert auf der dem Zweck und Material entsprechenden Ausführung und der mit scheinbarer Willkür gepaarten feinen Abwägung der Grössenverhältnisse.

Konventionelle Motive.

Mit zu den anziehendsten „ornamentalen" Stichblattkompositionen zählen diejenigen, denen konventionell zusammengesetzte Motive zu grunde liegen, die also den Uebergang bilden zu der noch weit umfassenderen Gruppe der bildartigen Zierformen.

In ähnlicher Weise immer wiederholte Darstellungen vielbesungener Naturschönheiten, der volkstümlichsten Märchen und Sagen gehören vorwiegend diesem Schmuckgebiet an, nicht selten sind auch Darstellungen symbolischer Natur und schliesslich auch Motive ohne besondere Bedeutung.

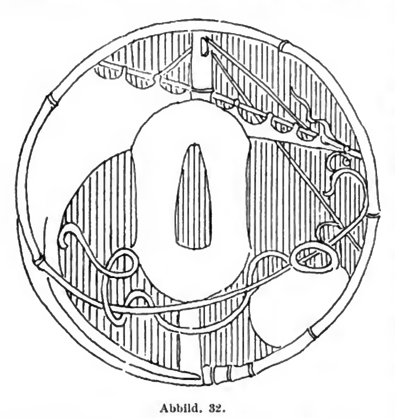
Die Behandlungsweise ist selten frei zu nennen. Bisweilen findet man bei derselben Komposition Einzelteile in äusserst konventioneller, andere in wesentlich freierer Naturauffassung.

Von einem Aufbau auf geometrischer Grundlage oder einer mehr oder weniger betonten symmetrischen Teilung kann bei dieser Gruppe nur äusserst selten die Rede sein. Nach malerischen Grundsätzen aufgebaute, die Stichblattfläche möglichst gleichmässig füllende Kompositionen bilden die Regel. Das Herstellungsmaterial ist, wie bei allen ornamentalen Ziergruppen, fast ausnahmslos Eisen, mehr oder minder plastisch behandelt und durchbrochen.

Ein hervorragend schönes Stichblatt dieser Art veranschaulicht die Abbildung Nr. 32 nach dem Original der Hamburger Sammlung. Das Darstellungsmotiv sind die Attribute des märchenhaften Fischers Urashima Taro. Die Angelrute bildet den Reif des Stichblattes, in diesen hinein-

komponiert sind Mast und Segel und ein Gefäss für die gefangenen Fische.

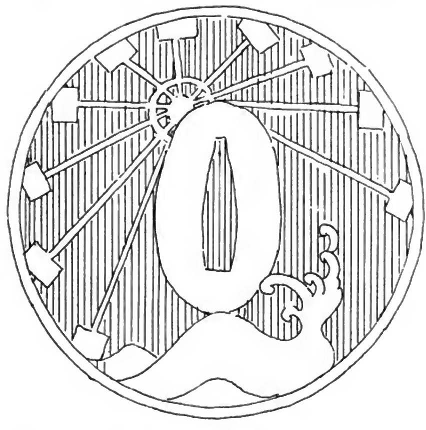
Der annähernd durch die Mitte gehende Mast giebt dem Rande oben und unten einen festen Halt, die Raa wurde nicht allein der äusseren Wirkung wegen von einem Rand zum anderen geführt, besonders auch um die Teile der rechten Seite zu festigen. Aus ähnlichen Gründen musste die Angelrute, obschon etwas unschöne Kurven entstehen, durch die untere Hälfte hindurchgeführt werden, denn die Schnüre des Mastes wie des Topfes würden im anderen Falle nicht genügend unterstützt sein. Keine Linie ist in der Zeichnung willkürlich, jede erfüllt neben ihrem Schönheitszwecke einen praktischen, wie es bei einem solchen Ornament doch sein soll. Es ist gewiss eine stilvolle Komposition, die nicht glücklicher ersonnen werden konnte.



Abbild. 32.

Ein Stichblatt, welches in eigenartiger Weise eine unnatürliche Umbildung eines Vorbildes aufweist, findet sich in der Sammlung des Berliner Kunst-Gewerbe-Museums. Wie aus der Skizze Nr. 33 ersichtlich, war ein Wasserrad über Wellen, die gefeierte Mühle im Yodo-Fluss darstellend, das Motiv. Für den Künstler hatte dasselbe offenbar nur in dem Sinne Interesse, dass es ihm eine Anregung für ein rein formales Ornament gab. Als solches betrachtet, ist es gewiss von guter dekorativer Wirkung. Die excentrische Lage der Radnabe ist nicht allein durch

das Streben des Meisters nach malerisch willkürlicher Wirkung zu erklären, es lässt sich besonders auch der Grund, eine grössere Festigkeit in der oberen Stichblatthälfte zu erzielen, dafür geltend machen. Die Fläche ist einigermassen gleichmässig, wenn auch etwas schwächlich verziert, und der Gegensatz der ungleichen, in einem Punkte sich vereinigenden geraden, zu den runden Formen der Wellen, wie zu der Stichblattform ist wohlberechnet.



Abbild. 33.

Das gleiche Motiv ist bei einem im Studio veröffentlichten Stichblatt in durchaus anderer, mehr dem Zweck entsprechender und auch im übrigen künstlerisch höher stehender Weise gelöst.

Ein ähnliches durch die klassische Dichtung verherrlichtes Motiv ist auf dem durch die Skizze Nr. 34 wiedergegebenen Stichblatt der Hamburger Sammlung ornamental verwertet.

Ahornblätter und Wasserlinien bilden die Zierformen.

Die Darstellung bezieht sich auf den Tatsutafluss, der berühmt ist wegen der seine Ufer einfassenden, im

Herbst in köstlichster Farbenpracht prangenden Ahornbäume.

Die Zeichnung der Blätter ist mässig frei, die Modellierung flach, der Zeichnung entsprechend.

Die aus dem Mittelschild hervorgehende, im weiteren Verlauf den Randreifen bildende, konventionell gezeichnete Wasserlinie ist in geschickter Weise, dem Wesen des Stichblattornamentes entsprechend, als eine Linie von praktischer und rein formaler Bedeutung behandelt.



Abbild. 34.

Die Führung der Wasserlinie ist gewiss ungezwungen, scheinbar selbstverständlich, der Schönheitszweck scheint der einzig leitende gewesen zu sein.

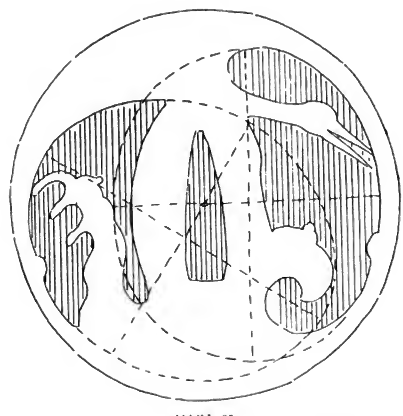
Jedoch die grösste Breite inmitten war notwendig, um das Mittelschild wenigstens einerseits kräftig zu stützen, die erste Kurve neben dem Mittelschild hat vor allem den Zweck, dem Schwertmesser als Durchlass zu dienen. Die Reiflinie dann nach dem Ende zu dünn auslaufen zu lassen, ist praktisch wie ästhetisch gleich berechtigt.

In solch ein schon ziemlich festes Gerüst konnte der Künstler die scharfzackigen Ahornblättchen wie willkürlich vom Winde zerstreut hineinzeichnen.

In glücklichster Weise ist dieser Eindruck spielender Leichtigkeit in Anpassung an den gleichmässig zu füllenden Raum auch im harten Eisen erzielt. Von oben und unten gesehene und gefaltete Blättchen in Seitenansicht vereinigen sich mit der Wasserlinie zu einem stilvollen Kunstwerk.

Den Abschluss der ornamentalen Stichblattkompositionen möge die nach dem Original der Hamburger Sammlung aufgenommene, durch Abbildung Nr. 35 wiedergegebene machen.

In strenger flächenhafter Silhouette ist ein über Wellen fliegender Kranich, ein beliebtes Motiv ohne be-



Abbild. 35.

sondere Bedeutung, zur Darstellung gebracht. Der Gedanke, ein solches Naturbild dekorativ zu verwerten, und die Art der Komposition ist hier für uns von besonderem Interesse. Die Weise der Stilisierung ist anderen angeführten Beispielen sehr ähnlich. Der rein formale Wert überwiegt hier ganz besonders das Bildmässige des Motivs. Die Linienführung ist äusserst konventionell, dabei voll

anmutiger lebendiger Bewegung. Die Anpassung an Zweck und Material ist auch hier vortrefflich.

Anscheinend liegt den inneren Hauptkurven wiederum eine geometrische Konstruktion zu grunde. Es schneiden sich die kleinen Axen der diese Kurven bildenden Ellipsen im Mittelpunkte.

Die interessantesten Seiten der ornamentalen Stichblattkunst dürften hervorgehoben sein.

Stets war auch bei durchaus konventionell gezeichneten Formen ein ernstes Naturstudium unverkennbar.

In allen Fällen war der wichtigsten Forderung einer guten Zierweise, der Anpassung an Zweck und Material, in erster Linie genügt, und niemals hatte darunter die Schönheit der Formgebung gelitten.

Stets hatten es die Künstler verstanden, mit einem Scheine zwangloser Leichtigkeit die gegebenen Einschränkungen zu überwinden.

Die oft scheinbare Willkür in den Kompositionen war stets als eine wohlüberlegte, dem japanischen Kunstempfinden mehr entsprechende Abweichung von einer toten Regelmässigkeit zu erklären; die wahre, lebendige Gesetzmässigkeit wurde nie vermisst.

Der Reichtum der Motive konnte nur angedeutet werden, doch schon aus den angeführten Beispielen ist zu ersehen, dass vieles ornamental verwertbar ist, was unsere Künstler bisher nicht beachtet haben.

Es konnte und sollte nur eine Anregung gegeben werden, den Schatz der guten Lehren, welchen die ornamentalen Stichblattkompositionen in sich tragen, zu benutzen, und unsere Künstler auf das Studium dieser köstlichen kleinen Kunstwerke hinzuweisen.

Die vielleicht noch mannigfaltigere Kompositionsweise der bildartigen Motive soll in einem folgenden Abschnitte behandelt werden.

Am 12. August 1870 wurde ich, Hermann Ernst Friedrich Lüer, zu Bruchhausen, Provinz Hannover, geboren. Auf dem Realgymnasium I zu Hannover bestand ich Ostern 1891 das Abiturientenexamen. Studierte bis zum Herbst 1895 auf der Technischen Hochschule zu Hannover Architektur, und war neben Uebungen im Freihandzeichnen, Aquarellieren und Entwerfen vor allem bestrebt, mich mit der Technik und Geschichte der Kunstgewerbe vertraut zu machen. Während des Winter-Semesters 1895/96 und des Sommer-Semesters 1896 studierte ich auf der Universität München Kunstgeschichte, setzte das Studium dieses Faches auf der Universität Berlin im Winter-Semester 1896/97 fort und beschloss meine Studien während des Sommer-Semesters 1897 auf der Universität Heidelberg.

